

Ieva Ose

EINIGE ANMERKUNGEN ZUM EINFLUSS NIEDERLÄNDISCHER GRAVÜREN AUF DIE VERZIERUNG DER OFENKERAMIK IM OSTSEERAUM AM ANFANG DES 17. JAHRHUNDERTS

Die Niederlande erlebten im 17. Jahrhundert eine wirtschaftliche und kulturelle Blütezeit, die die Kunst und Architektur auch in anderen Ländern Europas, darunter auf dem Territorium des heutigen Lettlands und Estlands, beeinflusste. Schon in den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts hat der Kunsthistoriker Sten Karling gerade Einflüsse auf die Steinplastik und Holzschnitzerei in Estland festgestellt, die von den aus Holland zugereisten Meistern am Ende des 16. und in der Mitte des 17. Jahrhunderts angefertigt wurden.¹ Boris Viper aber hat auf gemeinsame stilistische Merkmale hingewiesen, die seiner Meinung nach aus den Niederlanden nach Riga und in andere Orte im jetzigem Lettland über Norddeutschland gekommen seien.² In den letzten Jahrzehnten, als die Forschungen ausgeweitet wurden und ein immer besserer Zugang zu ausländischen Kunstwerken, Museen, Archiven, Publikationen und Datenbanken entstand, haben mehrere lettische Forscher auf den Einfluss der niederländischen Kunst auf die Entwicklung verschiedener Bereiche der Kultur Lettlands, darunter auf die unter dem Einfluss der niederländischen Gravüren entstandene sakrale Malerei des 17.–

1 Sten Karling, *Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland* (Dorpat: Õpetatud Eesti Selts, 1943), 42, 52.

2 Boriss Vipers, *Baroque Art in Latvia* (Riga: Valtera un Rapas A/S, 1939), 51, 57, 103.

18. Jahrhunderts,³ Entlehnungen in der Architektur Rigas in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert,⁴ auf das Verwenden der altniederländischen Manier beim Bau der Festungswerke Rigas⁵ und Dünamündes⁶ in den zwanziger und dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts und auf andere Beispiele hingewiesen. Jetzt lässt sich diese Aufzählung mit neuen Angaben über den Einfluss der niederländischen Gravüren auf die Verzierung der Ofenkeramik am Anfang des 17. Jahrhunderts ergänzen.

DIE VIER EVANGELISTEN AUF DEN OFENKACHELN

Mit Reliefs verzierte Ofenkeramik des 16.–17. Jahrhunderts bildet eine besondere Gruppe des Kunsthandwerks. Ihre Erforschung entfaltet sich im Ostseeraum besonders in den letzten Jahrzehnten, als Fachleute in verschiedenen Ländern Europas begannen, die reichen Sammlungen des archäologischen Materials zu bearbeiten. Die Archäologen beschreiben meistens nur das Aussehen dieser Funde, aber für die Deutung des Inhalts und die Datierung braucht man Kenntnisse der Ikonographie und der Kunstgeschichte. Durch ein Vereinigen beider Forschungsbereiche war es möglich, interessante Tatsachen über eine am Anfang des 17. Jahrhunderts im Ostseeraum verbreitete Kachelserie zu erschließen.

Im Tartuer Stadtmuseum wird eine 200 × 80 mm große Ofenkachel aufbewahrt (Abb. 1), deren unscharfes Relief mit blassgrüner Glasur überzogen wurde.⁷ Die Komposition besteht aus einem auf gewundenen Säulen gestützten Rundbogen, worunter ein bärtiger Mann sitzt. Mit einer langen Feder schreibt er in einem Buch, dessen eine Hälfte auf seinem Schoß liegt, aber die andere auf einem kleinen Tischlein aufgelehnt wird. Dahinter steht ein Knabe und an seinen Schultern kann man

3 Imants Lancmanis, „The Influence of Dutch Art in Latvia“, *Beyond Traditional Borders: Eight Centuries of Latvian-Dutch Relations* (Riga: Apgāds Zelta grauds, 2006), 197–200; Ojārs Spāritis, „Dutch Copper Engravings for Sacral Paintings“, *Beyond Traditional Borders*, 231–236.

4 Anna Ancāne, „Hollandiešu klasicisma arhitektūras spilgtākie piemēri Rīgā: Reiterna nams“, *Mākslas Vēsture un Teorija*, 8 (2007), 5–14; Anna Ancāne, „Hollandiešu klasicisma arhitektūras spilgtākie piemēri Rīgā: Dannenšterna nams“, *Mākslas Vēsture un Teorija*, 10 (2008), 5–16.

5 Margarita Barzdeviča, *Rīga zviedru laika kartēs un plānos 1621–1710* (Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 2011), 56.

6 Ieva Ose, *Daugavgrīvas cietokšņa būvvesture* (Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 2007), 28, 32.

7 Ruukkuja ja ruhtinaita: saviastioita ja uunikaakeleita ajalta 1400–1700 = *Pots and princes: ceramic vessels and stove tiles from 1400–1700 = Fat och furstar: lerkärl och ungsakel från 1400–1700*, *Archaeologia Medii Aevi Finlandiae XII*, ed. by Kirsi Majantie (Turku: Aboa Vetus & Ars Nova; Suomen keskiajan arkeologian seura, 2007), 183: Nr. 1.



Abb. 1. Ofenkachel mit der Darstellung des Evangelisten Matthäus aus dem Tartuer Stadtmuseum, TM A-36-3279.

knapp sichtbare Flügel bemerken. Aus der Ikonographie ist es bekannt, dass ein Engel das Symbol des Evangelisten Matthäus ist.

Die Evangelisten sind die Autoren der im Neuen Testament eingeschlossenen vier kanonischen Evangelien und es handelt sich um Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Traditionell werden Matthäus und Johannes für die Jünger Christi, aber Markus und Lukas für seine Zeitgenossen gehalten. Die vier Evangelisten haben nach dem Tode Christi sein Leben und Wirken beschrieben. Seit dem frühen Mittelalter

werden die vier Evangelisten in der christlichen Kunst mit Hilfe von Symbolen dargestellt. Anfänglich wurden sie mit vier Flüssen des Paradieses oder vier Cherubim identifiziert, aber seit dem 5. Jahrhundert sind Engel, Löwe, Stier und Adler zu ihren Attributen geworden.⁸

Über das Leben der vier Evangelisten liegen verschiedene und manchmal sogar sich widersprechende Zeugnisse vor. Es gibt Hinweise, dass Matthäus zuerst Zöllner gewesen war, dann zu einem der Jünger Christi wurde, später selbst das Christentum predigte und das erste Evangelium geschrieben hat. Über das Aussehen des Matthäus wird erzählt, dass er einen Bart getragen habe.⁹ Sein Hauptsymbol ist ein Engel oder ein Jüngling, der das menschliche Leben Christi symbolisiert. Von Markus wird berichtet, dass er die Apostel Paulus und Barnabas auf ihren Reisen begleitet und nach den Lehrvorträgen des Apostels Peter sein Evangelium geschrieben habe. Das Attribut des Markus ist ein Löwe, der die Auferstehung Christi symbolisiert.¹⁰ Lukas wird für einen Gehilfen des Apostels Paulus gehalten, der zusammen mit ihm in Jerusalem und Rom wirkte. Es wird erzählt, dass er zuvor ein berühmter Arzt in Antiochia gewesen sei, obwohl andere Legenden ihn als Maler des ersten Madonnenbildes bezeichnen. Sein Attribut ist der Stier, der symbolisch auf den Opfertod Christi hinweist.¹¹ Der vierte Evangelist Johannes wird seit dem 2. Jahrhundert für den Lieblingsjünger des Herrn gehalten, obwohl dies von Zeit zu Zeit bestritten wird. Schon in den frühen Verzeichnissen der Apostel wird Johannes als bartloser Jüngling beschrieben. Sein Symbol ist der Adler, der auf die Himmelfahrt Christi verweist.¹²

Die Evangelisten mit ihren Attributen oder ihren Symbolen allein wurden im Mittelalter in Miniaturen, auf Gegenständen der Einrichtung der Kirchen, auf Grabplatten und Erzeugnissen der angewandten Kunst dargestellt. Seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts haben Holzschnitte und Gravüren zur Verbreitung ihrer Darstellungen beigetragen. Auch nach der Reformation haben die Bilder der Evangelisten ihre Popularität nicht verloren – im 16. und 17. Jahrhundert begegnet

8 Wolfgang Menzel, *Christliche Symbolik*, Bd. 1 (Regensburg: G. Joseph Manz, 1854), 260.

9 Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten* (München: Kösel-Verlag, 1975), 125, 128.

10 Sachs, et al., *Christliche Ikonographie in Stichworten*, 125, 128.

11 Hiltgart L. Keller, *Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten* (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2005), 228, 405.

12 Keller, *Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten*, 227, 333ff.

man ihren Abbildungen sowohl in der katholischen als auch in der protestantischen Kunst. Auch in der christlichen Symbolik sind die Evangelisten zu finden. So beginnt zum Beispiel im evangelischen Kirchenjahr der Feiertag des Matthäus zu Pfingsten, der des Lukas mit einer Kreuzerhöhung am 15. September, der des Markus mit der Fastnacht und der des Johannes mit dem ersten Sonntag nach Ostern.¹³ Auf solch eine Art und Weise folgen die vier Evangelisten einander ebenso wie die vier Jahreszeiten – Sommer, Herbst, Winter und Frühling. Die vier Evangelisten wurden damit mit der Zahlensymbolik und zwar mit der Zahl Vier verbunden, die als „Weltzahl“ aufgefasst wurde und im christlichen Denken in vier Flüssen des Paradieses, vier großen Propheten, vier Kardinaltugenden u. a. auftrat.¹⁴ Daneben kann man an weltliche Allegorien – die vier Himmelsrichtungen, Jahreszeiten, Tageszeiten, Temperamente, Elemente, Lebensalter u. a. erinnern, die in der nachreformatorischen Zeit oft als Dekor unterschiedlicher Gegenstände des Kunstgewerbes verwendet wurden.

Als 2004 das Museum Aboa Vetus & Ars Nova in Turku, Finnland, eine große Ausstellung der Keramik des 15.–17. Jahrhunderts unter dem Titel „Töpfe und Fürsten“ eröffnete, wurde die oben erwähnte Ofenkachel aus Tartu (Dorpat) zusammen mit den Darstellungen von zwei weiteren Evangelisten aus den Städten des Ostseeraums als Illustration der weiten Verbreitung einer analogen Ofenkeramik verwendet. Alle Evangelisten-Kacheln haben dieselbe Komposition – ein sitzender Mann schreibt in einem geöffneten Buch, aber sie werden mit Hilfe der Attribute identifiziert. Matthäus mit dem Engel wurde nicht nur auf der Kachel aus Tartu, sondern auch auf analogen Stücken aus Göteborg, Kopenhagen und Lübeck,¹⁵ Lukas mit dem Stier – auf den Kacheln aus Gdansk und Stockholm, sowie auf einer negativen Form in Lübeck,¹⁶ aber Markus mit dem Löwen auf zwei Stücken aus Stockholm abgebildet.¹⁷ Ihre Darstellungsweise hat es erlaubt, im Katalog der Ausstellung alle Evangelisten-Kacheln auf das Ende des 16. oder den Anfang des 17. Jahrhunderts zu datieren.

13 Menzel, *Christliche Symbolik*, 262.

14 Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst* (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2008), 460.

15 *Ruukkuja ja ruhtinaita*, 183: Nr. 2, 3; 214: Nr. 176.

16 *Ibid.*, 183: Nr. 4; 204: Nr. 125, 126.

17 *Ibid.*, 183: Nr. 5, 6.



Abb. 2. Ofenkacheln aus der Burgruine Turaida mit der Darstellung des Evangelisten Lukas. Museum-Kulturschutzgebiet Turaida: a – grünglasiert, TMR 25922;

Während der unlängst begonnenen Erforschung der Sammlung der Ofenkacheln, die im Verlauf der langjährigen Ausgrabungen in der Burgruine Turaida (deutsch Treiden) in Lettland im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts aufgebaut wurde,¹⁸ konnte man nicht nur mehrere Dutzend von Scherben analoger Kacheln mit der Darstellung des Evangelisten Lukas (Abb. 2: a, b), sondern auch eine bedeutende Menge von Bruchstücken mit einer Abbildung des Evangelisten Johannes feststellen (Abb. 3). Die Johannes-Kacheln, die andernorts nicht aufgefunden wurden, sind nur mit schwarzer Glasur überzogen, aber die Lukas-Kacheln wurden in zwei Varianten – sowohl schwarz, als auch grün

¹⁸ Jānis Graudonis, *Turaidas pils*, 2. daļa: Atradumi ([Turaida]: Turaidas muzejrezervāts, 2003), Taf. 66:2.



b – schwarzglasiert, TMR 25921.

glasiert. Deshalb könnte man annehmen, dass in Turaida die Evangelisten sogar zwei Öfen – einen grünen und einen schwarzen verziert haben, weil diese beiden disharmonischen Farben auf einem Ofen schwer zu denken sind.



Abb. 3. Schwarzglasierte Ofenkachel aus der Burgruine Turaida mit der Darstellung des Evangelisten Johannes. Museum-Kulturschutzgebiet Turaida, TMR 25924.

In der Literatur kann man noch einige analoge Kacheln aus der Serie der Evangelisten finden – Matthäus aus Lübeck,¹⁹ Markus und Matthäus aus Kopenhagen²⁰ sowie Markus aus Tallinn (Reval).²¹ Wenn man alle

19 Hans Georg Stephan, „Archäologische Grabungen im Handwerkerviertel der Hansestadt Lübeck (Hundestrasse 9-17): ein Vorbericht“, *Lübecker Schriften zur Archäologie und Kulturgeschichte*, Bd. 1 (Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas: Verlag Peter Lang GmbH, 1978), 79, Taf. 18.

20 Niels-Knud Liebgott, *Kakler: Hovedtraek af kakkelovnens historie ca. 1350–1650* (København: Nationalmuseet, 1972), 37.

21 Jüri Kuuskemaa, „Renessans 1530–1640“, *Kunst ja Kodu*, 55 (1986), 20.

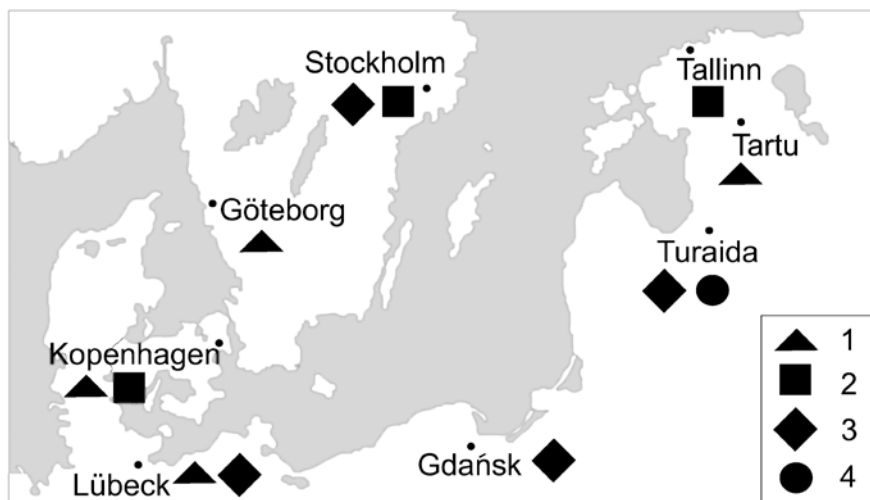


Abb. 4. Verbreitung der Kacheln der Serie der Vier Evangelisten im Ostseeraum: 1 – Matthäus, 2 – Markus, 3 – Lukas, 4 – Johannes.

Fundorte der bis jetzt bekannten Evangelisten-Kacheln auf einer Karte des Ostseeraumes darstellt, wird es anschaulich, dass sie für Öfen im heutigen Estland, Lettland, Polen, Deutschland, Dänemark und Schweden verwendet wurden (Abb. 4). Aber nirgendwo wurde eine vollständige Serie festgestellt – an jedem Fundort kommen nur Kacheln mit der Darstellung eines oder zweier Evangelisten vor. Vielleicht wurden Öfen mit allen vier Evangelisten nur unweit des Zentrums der Herstellung der Formen der Kacheln gesetzt, das uns zur Zeit unbekannt ist.

Es ist bekannt, dass Ofenkacheln massenhaft erzeugt wurden. In der Literatur wird erwähnt, dass man sich die Herstellung der Reliefkacheln folgendermaßen vorstellen kann: zuerst entstand ein Positiv, ein so genanntes Kachelmodell aus Holz oder gebranntem Ton; danach wurde eine negative Form abgenommen und dieses Tonstück gebrannt; endlich wurde das positive Kachelrelief abgeformt.²² Der Fund einer negativen Form weist indirekt auf eine in der Nähe gelegene Werkstatt eines Töpfers – eines Kachelbäckers – hin. Obwohl bis jetzt Lübeck der einzige Ort ist, wo ein Bruchstück einer negativen Form mit der Darstellung Lukas gefunden wurde, ist es nicht zu glauben, dass dort alle Evangelisten-

²² Rosemarie Franz, *Der Kachelofen: Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus* (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1969), 11, 12; Ingeborg Unger, *Kölner Ofenkacheln. Die Bestände des Museums für Angewandte Kunst und des Kölnischen Stadtmuseums* (Köln: Kölnisches Stadtmuseum, 1988), 35.

Kacheln gefertigt wurden, die an acht entfernten Orten im Ostseeraum gefunden wurden. Es ist eher zu vermuten, dass eben analoge negative Formen aus dem Zentrum für die Herstellung der positiven Modelle von wanderndern Handwerkern in alle Richtungen verbreitet wurden.

Da die Evangelisten-Kacheln verschiedene Ausmaße haben, könnte man annehmen, dass sogar mehrere Sätze der negativen Formen in voneinander entfernten Ländern verwendet wurden. Die Ausmaße der gut erhaltenen Evangelisten-Kacheln aus Turaida zeigen, dass ihr Kachelblatt 188–190 mm hoch und 173 mm breit ist. Zusammen mit dem Rumpf beträgt der Hinterteil des Kachelblatts circa 100 mm. Aus dem Katalog der Ausstellung in Turku kann man aber erfahren, dass Maße des kleinsten Kachelblattes aus Kopenhagen mit der Abbildung des Matthäus nur 150 × 150 mm, aber die der größten Stücke mit Markus und Lukas aus Stockholm sogar 200 × 200 mm betragen. Es lässt sich bemerken, dass die Kacheln in verschiedenen Ländern unterschiedliche Ränder des Kachelblatts haben – sowohl eine enge Leiste als auch eine profilierte Umrahmung. Der breitere Rahmen könnte aber das Innenfeld um nicht mehr als 1–2 cm vergrößern. Der beachtenswerte Unterschied – die oben erwähnten 5 cm – weist eindeutig auf negative Formen von unterschiedlichen Ausmaßen hin. Da sich das aus Lehm gefertigte Relief während des Brennens zusammenzieht, könnte man denken, dass die kleineren Kacheln später gefertigt wurden, als wiederholt eine negative Form von einer fertigen Kachel genommen wurde. Doch das lässt sich nicht beweisen. Falls ein Abdruck von einer gebrannten glasierten Kachel genommen werden würde, wäre es nicht möglich gewesen, das Relief der neuen Kacheln ebenso scharf ausgeprägt wie der größeren Stücke zu erhalten. Deshalb ist festzustellen, dass man zur Zeit noch nicht ganz sicher erklären kann, warum die Kacheln der Evangelisten-Serie in verschiedenen Ländern unterschiedliche Ausmaße, aber dasselbe Relief haben.

Um die Datierung dieser Serie zu begründen, muss man die Reliefs der Kacheln näher betrachten. Das Mittelfeld der Evangelisten-Kacheln wird völlig mit je einer sitzenden Männerfigur gefüllt. Sie scheinen für einen kurzen Moment in ihren Bewegungen innezuhalten – Matthäus und Johannes in Dreiviertelpose leicht gedreht nach links, aber Lukas und Markus in derselben Pose nach rechts. Alle haben eine lange, weite Kleidung mit einem reichen Faltenwurf, die an eine Mönchstracht erinnert. Jedes Relief wurde mit kleinen Details überfüllt. Johannes hält sein



Abb. 5. Evangelist Matthäus. Gravüre von Crispijn de Passe d. Ä. um 1600. British Museum, AN122297001. © Trustees of the British Museum.

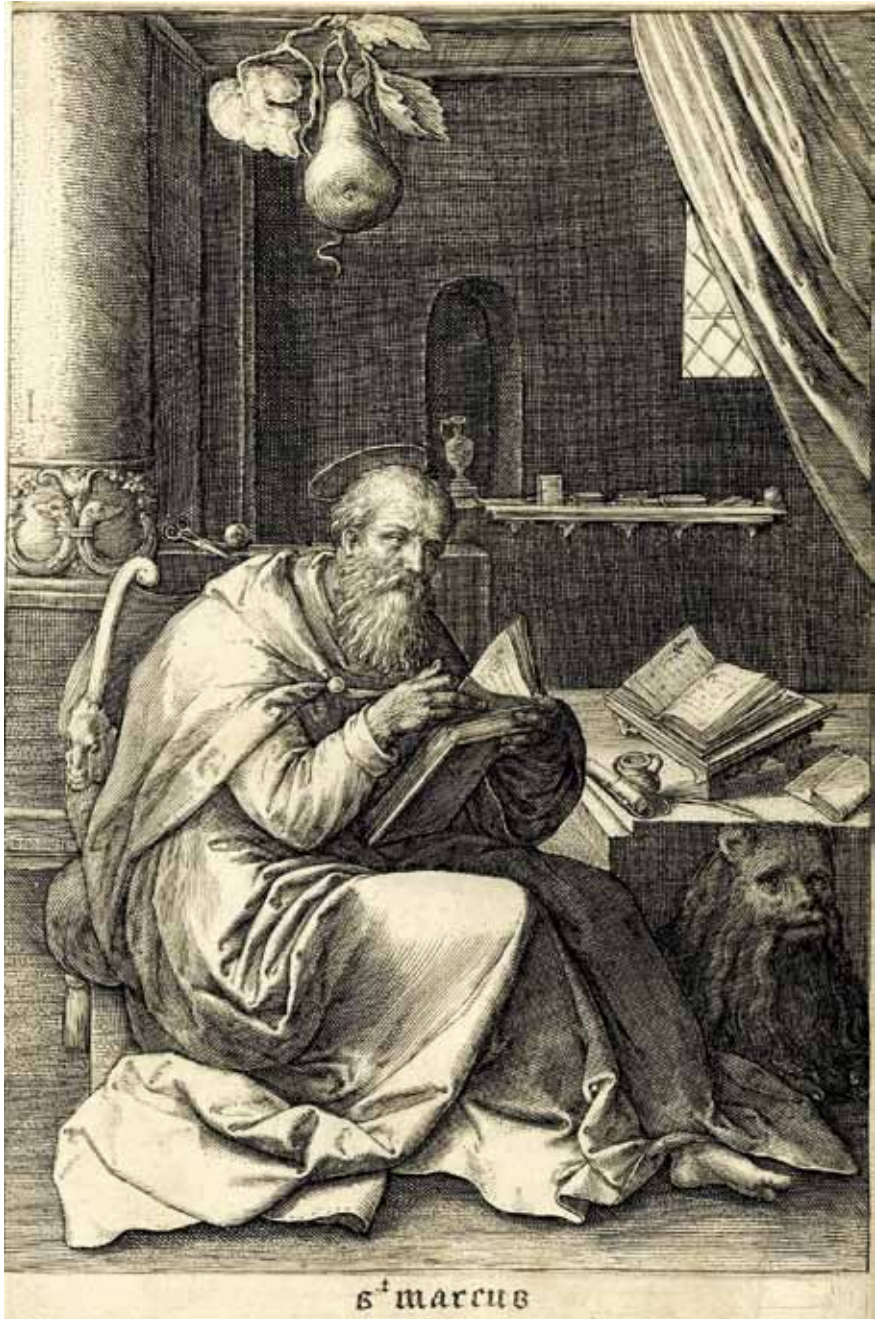


Abb. 6. Evangelist Markus. Gravüre von Crispijn de Passe d. Ä. um 1600. British Museum, AN122296001. © Trustees of the British Museum.



Abb. 7. Evangelist Lukas. Gravüre von Crispijn de Passe d. Ä. um 1600. British Museum, AN122298001. © Trustees of the British Museum.



Abb. 8. Evangelist Johannes. Gravüre von Crispijn de Passe d. Ä. um 1600. British Museum, AN122299001. © Trustees of the British Museum.

Buch auf dem Schoß, aber neben den anderen drei Evangelisten steht je ein kleines Tischlein, worauf ihr offenes Buch gestützt wird. Jeder Evangelist hat eine Feder in der rechten Hand, die auf sie als schreibende Autoren verweist und sie werden in einer kurzen Pause des Nachdenkens dargestellt. Sie unterschieden sich nicht nur durch ihre Symbole, Engel, Löwe, Stier und Adler, die daneben stehen oder liegen, sondern auch durch einige andere Details. Matthäus und Markus sind alte bärtige Männer, Johannes jedoch ein Jüngling mit welligem Haar, aber Lukas hat als einziger eine Kopfbedeckung, die einem Turban ähnelt. Ein rundes Tintenfass steht auf dem Tisch vor Markus und an der rechten Seite von Lukas. Dazu hat Lukas auf dem Tisch noch eine Rolle und eine kleine vierkantige Kiste, in der sich vermutlich Sand für das Löschen der geschriebenen Tintenschrift befindet. Die überfüllte Komposition, plastische Formen und lebendige Posen sind typische Merkmale der Kunst des Manierismus.

Alle vier Evangelisten-Kacheln haben die gleiche architektonische Umrahmung – ein auffallend dekoratives Portal mit übersättigter Verzierung. Der mit Eierstab geschmückte Rundbogen wurde auf prägnanten Säulen gestützt, die aus einer hohen Basis je mit einer Muschel und einem aus zwei Teilen zusammengesetzten Schaft mit vertikalen Blättern am Unterteil und einem gedrehtem Oberteil besteht, wobei aber das einfache Kapitell an Echinus und Abacus der dorischen Ordnung erinnert. In beiden Zwickeln wurde je eine Früchtengruppe eingeräumt, die aus Trauben, Birnen, Äpfeln oder Pfirsichen besteht. Auf keiner anderen mir bekannten Kachel ist ein analoges Portal anzutreffen, aber ein Stück aus der Schlossruine Dobeles (deutsch Doblen) in Lettland hat dieselben Früchte in den Zwickeln und eine Inschrift im Relief – die Jahreszahl 1588 im Unterteil des Kachelblattes.²³ Auch deshalb kann man der oben erwähnten Datierung zustimmen, dass die Evangelisten-Kacheln in der Zeit um 1600 – also am Ende des 16. oder am Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden sind. Was kann jetzt Neues über die Entstehung dieser Serie gesagt werden?

23 Konrad Strauss, *Die Geschichte der Töpferzunft vom Mittelalter bis zur Neuzeit und die Kunsttöpfereien in Alt-Livland (Estland und Lettland)* (Basel: P. H. Heitz, 1969), Taf. 57, 6.

DIE BEDEUTUNG DER GRAPHISCHEN VORLAGEN FÜR DEN DEKOR DER OFENKERAMIK

Seit dem frühen 16. Jahrhundert wurden graphische Vorlagen immer öfter verwendet, um den Dekor der Erzeugnisse des Kunstgewerbes auf einem hohen künstlerischen Niveau auszubilden sowie um eine neue Thematik und Ornamente zu verbreiten. Bisherige Forschungen zeigen, dass bis zum letzten Viertel des 16. Jahrhunderts die Verzierung der Kacheln in Mitteleuropa besonders von Vorlagen der Nürnberger Kleinmeister, aber um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts von Gravüren niederländischer Kupferstecher beeinflusst wurden.²⁴ Aber das Suchen der Vorlagen ist eine komplizierte und zeitaufwendige Arbeit, die im letzten Jahrzehnt durch die im Internet zugänglichen Datenbanken wesentlich erleichtert wurde. Um graphische Vorlagen der Evangelisten-Kacheln aus Turaida zu finden, wurden mehrere Hunderte von Stichen in der virtuellen Datenbank der Sammlung des Britischen Museums durchsucht. Als Ergebnis wurden Prototypen der auf den Kacheln dargestellten Evangelisten gefunden und zwar vier Blätter vom niederländischen Kupferstecher Crispijn de Passe des Älteren (Abb. 5–8). Man kann hier anmerken, dass die Ausmaße dieser Gravüren (rund 200 mm in der Höhe und etwa 130 mm in der Breite) im Großen und Ganzen mit den Ausmaßen der besprochenen Evangelisten-Kacheln übereinstimmen. Deshalb konnte der Formschneider die Zeichnung der Vorlage fast ohne eine Vergrößerung auf das positive Modell übertragen. Er brauchte nur auf die Darstellung des Hintergrundes und auf einzelne kleinere Details zu verzichten, die im Lehm schwer nachzubilden gewesen wären.

Was ist über den Kupferstecher Crispijn de Passe d. Ä. bekannt und wann entstand sein Zyklus der Evangelisten? De Passe wurde 1564 in Arnemuiden geboren und ist 1637 in Utrecht gestorben.²⁵ Er war ein flämisch-niederländischer Zeichner, Kupferstecher, Drucker, Verleger und Maler. Er wurde in Antwerpen ausgebildet und um 1584/85 als Mitglied in die Künstler- oder Lukasgilde aufgenommen. Nachdem

24 Unger, *Kölner Ofenkacheln*, 122ff., 200ff.; Edgar Ring, „Von der Grafik zum Kachelofen: Beispiele aus der Hansestadt Lüneburg“, *Heiß diskutiert Kachelöfen: Geschichte, Technologie, Restaurierung*. Beiträge der internationalen Tagung der Fachgruppe Kunsthandwerk im Verband der Restauratoren e. V. vom 10. bis 12. Januar 2008 im Germanischen Nationalmuseum (Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2011), 57–64.

25 „Crispin de Passe der Ältere“, *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, <http://de.wikipedia.org/wiki/Crispin_de_Passe_der_Ältere> (03.04.2012).

Antwerpen bald unter spanischer Herrschaft gekommen war, sollten die Protestanten zum Katholizismus konvertieren oder die Stadt verlassen. Der Mennonit Crispijn de Passe d. Ä. emigrierte und wohnte von 1589 bis 1611 in Köln. Dort wurde er ein gefragter Künstler und eröffnete eine Werkstatt, in der auch seine Kinder zu arbeiten begannen. In Köln hat Crispijn de Passe d. Ä. mehrere Zyklen mit den vier Evangelisten gefertigt. Um 1600 wurden sie als Halbfiguren in runden Einfassungen dargestellt.²⁶ Für den zweiten Zyklus wurden Halbfiguren in Ovalen ausgewählt – diese Blätter wurden 1607 nach Gortzius Geldorp in Kupfer gestochen und waren für den Kölner Magistrat gedacht.²⁷ Der dritte Zyklus mit je einem sitzenden Evangelisten im hochrechteckigen Feld wurde von Crispijn de Passe d. Ä. um 1600 nach Motiven Lucas van Leydens gefertigt,²⁸ und gerade diese Blätter wurden als Vorlagen der Verzierung der Ofenkacheln verwendet.

In den Niederlanden war der Kachelofen wegen des milden Klimas nicht besonders verbreitet, obwohl die Funde der archäologischen Forschungen vom Setzen solcher Öfen bis zu den zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts zeugen.²⁹ Da Crispijn de Passe d. Ä. zwei Jahrzehnte in Köln gearbeitet hat, ist es zu vermuten, dass gerade in Norddeutschland nach seinen Stichen die Modelle des Kacheldekors entstanden und von dort die negativen Formen an entfernteren Orten im Ostseeraum verbreitet wurden. Obwohl die genaue Zeit der Entstehung der Stiche unbekannt ist, kann man einige Vermutungen äußern. Falls die Gravüren auf etwa 1600 datiert werden, könnte man die Kacheln noch einige Jahrzehnte danach abformen, also am Anfang oder in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, wie die Erfahrung des Verwendens der Vorlagen in anderen Bereichen der Kunst zeigt.

26 Crispijn de Passe der Ältere, Evangelist Lukas (AN123876001) und Evangelist Johannes (AN123877001), siehe die Datenbank des Britischen Museums, <<http://www.britishmuseum.org>> (30.10.2012).

27 Johann Jakob Merlo, *Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler* (Köln: Commissions-Verlag von J. M. Heberle, 1850), 131, 320.

28 Solche ungefähre Datierung und der Hinweis auf den Einfluss von Lucas van Leyden wird auf der Homepage des Britischen Museums an jedem oben erwähnten Bild der Evangelisten gegeben. Als Hinweis auf die neue Literatur wird angeführt: Ilja M. Veldman, *Crispijn de Passe and His Progeny, 1564–1670: A Century of Print Production* (Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2001).

29 Michiel H. Bartels, „Die Verwendung von Heizöfen als Grundlage der sozial-ökonomischen Identifikation im mittelalterlichen Deventer (1000–1625)“, *Lübecker Kolloquium zur Stadtarchäologie im Hanseraum VI: Luxus und Lifestyle*, hrsg. von Manfred Gläser (Lübeck: Verlag Schmidt-Römhild, 2008), 147.

DIE DAUER DES VERWENDENS DER GRAPHISCHEN VORLAGEN IN ANDEREN KUNSTBEREICHEN

Im 16.–17. Jahrhundert war es üblich, graphische Vorlagen von verschiedenen Meistern als Einflussquelle zu nützen. Wie es schon erwähnt wurde, hat auch Crispijn de Passe d. Ä. selbst Einflüsse anderer Kupferstecher in seinen Werken aufgenommen. So haben Kunsthistoriker darauf hingewiesen, dass die Gesichtszüge und die Haartracht des Evangelisten Lukas auf dem um 1600 gefertigten Blatt von Crispijn de Passe d. Ä. an eine 1518 entstandene Gravüre mit der Halbfigur des Evangelisten Markus von einem früheren niederländischen Künstler, Lucas van Leyden, erinnern.³⁰ Die jüngere Gravüre entstand 80 Jahre später als die Vorlage, doch hier kann man nur von übernommenen Details und nicht von der Kopie der gesamten Komposition sprechen.

Man vermag auch mehrere Beispiele für auf dem Territorium Lettlands und der Ostseeländer entstandenen Kunstwerke nennen, die gerade Einflüsse von graphischen Vorlagen aufweisen. So wurde die Komposition und das Sujet des farbigen Holzreliefs des Sängerkhors des Rigenser Doms, das eine Orgel spielende Frau darstellt und auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert wird,³¹ vom graphischen Werk des deutschen Kleinmeisters Georg Pencz mit der allegorischen Darstellung der Musik aus dem Zyklus der Sieben freien Künste übernommen,³² der auf 1541 datiert wird.³³ Aber auch die vom niederländischen Künstler Hendrik Goltzius verfertigte Gravüre mit dem Berg Golgatha aus der Passion Christi (um 1596–1598)³⁴ wurde von mehreren Meistern im Ostseeraum verwendet – sowohl für das 1614 gemalte Altargemälde „Golgatha“ für die Kirche in Tērvete (deutsch Hofzumberg),³⁵ als auch für eine 1616–1617 verfertigte Komposition auf dem Treppengeländer der Kanzel in

30 Crispijn de Passe, Evangelist St Luke (AN123881001); Lucas van Leyden, Evangelist St Mark (AN444649001), siehe die Datenbank des Britischen Museums <<http://www.britishmuseum.org>>.

31 *The Dom Cathedral Architectural Ensemble in Riga* (Leningrad: Aurora Art Publishers, 1980), Ill. 110.

32 Ieva Ose, „Vai Rīgas Doma baznīcā ir Sv. Cecīlijas cilnis? Polemiskas pārdomas par cīņa ikono-grāfiju un datējumu“, *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*, A. 3 (1993), 24–28.

33 David Landau, *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz* (Milan: Salomon e Agostoni editori, 1978), 139, Nr. 113.

34 Hendrik Goltzius, The Passion. Plate 10 (AN49050), siehe die Datenbank des Britischen Museums, <<http://www.britishmuseum.org>> (30.10.2012), Publiziert: F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 8 (Amsterdam, 1953).

35 Spāritis, „Dutch Copper Engravings for Sacral Paintings“, 24.

der Marienkirche in Danzig (Gdansk) im jetzigem Nordpolen³⁶ und für Darstellungen auf dem Gewölbe der Kirche von Kemi in Finnland.³⁷ Die Werke in Tervete und Gdansk wurden knapp 20 Jahre nach dem Entstehen der Gravüre von Goltzius gemalt, aber die auf dem Gewölbe der Kirche in Kemi geschriebene Jahreszahl 1650 weist darauf hin, dass in Finnland dieselbe Vorlage ein halbes Jahrhundert später verwendet wurde.³⁸ Ein ähnliches langzeitiges Verwenden von Vorlagen kann man manchmal auch andernorts treffen. In den Inventaren einiger in Estland arbeitenden Meister des 17. Jahrhunderts wurden Hinweise darauf gefunden, dass sie Bücher mit graphischen Vorlagen besaßen, die als Quelle von Einflüssen für dekorative Schnitzerei verwendet wurden. So hat zum Beispiel Elert Tiele für den 1664–1674 im Rathaus in Tallinn (Reval) im Holzschnitt verfertigten Fries als Vorlage 1620–1622 gedruckten Gravüren verwendet.³⁹ Auch in diesem Fall sind die Vorlagen also fast 50 Jahre älter gewesen.

Die Forschungen belegen, dass auch die Töpfermeister sowohl neu entstandene als auch mehrere Jahrzehnte alte Vorlagen und negativen Formen verwendet haben. Ein sofortiges Verwenden der graphischen Vorlage konnte man aufgrund der archäologischen Funde der Burgruine Bauska (deutsch Bauske) feststellen. In der Kulturschicht, die auf die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts datiert wurde, hat man polychrom glasierte Kacheln mit Fürstenbildnissen gefunden, die nach dem Abtragen des Ofens auf den Schutt geworfen worden waren.⁴⁰ Diese Stücke könnten wegen der Merkmale des Renaissance-Stils im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts entstanden sein. Als die graphische Vorlage einer Kachel, ein um die Mitte des 16. Jahrhunderts verfertigter Holzschnitt von Lucas Cranach d. J. gefunden wurde, konnte man die Zeit des Setzens des Ofens präzisieren.⁴¹ Die Kacheln wurden dem-

36 Ojars Späritis, „Vēl kāds vārds par Tērvetes „Golgātu””, *Māksla*, 5/6 (1992), 26.

37 Markku Torvinen, „Om målningar i Kemi landsförsamlings gamla kyrka“, *Finskt museum*, 91. årgangen (Helsingfors, 1984), 31–69.

38 Torvinen, „Om målningar i Kemi landsförsamlings gamla kyrka“, 49, 59.

39 Krista Kodres, „Handwerker als Kulturvermittler am Beispiel des frühneuzeitlichen Reval in Estland“, *Von der Geschichte zur Gegenwart und Zukunft: Mittelständische Wirtschaft, Handwerk und Kultur im baltischen Raum*, hrsg. von Burghart Schmidt (Hamburg: DOBU, 2006), 125.

40 Andris Caune, Viktorija Verigo, „Arheoloģiskie izrakumi Bauskas pilsdrupās 1977. gadā“, *Zinātniskās atskaites sesijas materiāli par arheologu un etnogrāfu 1977. gada pētījumu rezultātiem* (Rīga: Zinātne, 1978), 35.

41 Ieva Ose, „Identificēts portrets uz Bauskas krāsns podiņa“, *Etnogrāfs profesors Dr. habil. hist. Saulvedis Cimermanis: Biobibliogrāfija, darbābiedru veļījumi 70 gadu jubilejā* (Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 1999), 201.

nach fast gleich nach dem Entstehen der Holzschnitte gefertigt und der Ofen sollte vor dem Livländischen Krieg (1558–1583) gesetzt worden sein. Aber die neueren Forschungen in Finland bezeugen, dass die negativen Formen der Kacheln mit dem Porträt des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen (1503–1554), das vermutlich in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden ist, lange Zeit verwendet wurden – in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts im Schloss Turku, aber auch bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts für die Öfen der Häuser der Einwohner dieser Stadt, weil der Renaissance-Stil in Finnland später als in Zentraleuropa aufgekommen sei und die örtlichen Töpfer lange Zeit die alten negativen Formen verwendet haben.⁴²

Aus den oben genannten Beispielen aus Lettland kann gefolgert werden, dass für teure Kachelöfen in der Ordensburg Bauska vor dem Livländischen Krieg und das Altargemälde im neugegründeten Herzogtum Kurland und Semgallen im Jahr 1614 in Tērvete unlängst entstandene graphische Vorlagen verwendet wurden. Vermutlich sind diese Auftraggeber vermögend genug gewesen, um den neuesten Stilrichtungen zu folgen.

EINIGE SCHLUSSFOLGERUNGEN

Wie es bereits oben erwähnt wurde, wurde die Serie der Evangelisten-Kacheln sowohl im Katalog des Turku-Museums als auch in anderer Literatur auf etwa 1600 also auf das Ende des 16. oder den Anfang des 17. Jahrhunderts datiert. Aber die Entstehungszeit der entsprechenden Gravüren von Crispijn de Passe d. Ä. um 1600 weist indirekt darauf hin, dass die Kacheln wahrscheinlich eher im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts entstehen konnten. Man könnte auch annehmen, dass die Reliefkacheln mit den Darstellungen der Evangelisten im zweiten oder sogar nur im dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts gefertigt worden sein könnten, weil die oben erwähnte lange Dauer der Nutzung von Vorlagen dies erlaubt. Endlich kann man versuchen, die mögliche

42 Kirsi Majantie, *Muotia, mukavuuta ja mielipiteitä. Kaakeliuuni yhteiskunnallisten muutosten ilmentäjänä keskiajan ja uuden ajan alun Suomessa: Archaeologia Medii Aevi Finlandiae XVI* (Turku: Painosalama, 2010), 348.

Entstehungszeit der Evangelisten-Kacheln in der Burg Turaida mit Hilfe von indirekten schriftlichen Geschichtsquellen zu erklären.

Es gibt keine direkten Angaben, wann die Öfen mit den Evangelisten-Kacheln in Turaida gesetzt wurden. Nach dem Livländischen Krieg ist Turaida zum Zentrum einer von Polen gebildeten Starostei geworden. Im Rahmen der 1590 durchgeführten Revision werden in den Gebäuden der Burg nur grüne Öfen erwähnt, die sich vermutlich aus älteren Zeiten erhalten hatten.⁴³ Die nächste Revision wurde nach dem Polnisch-Schwedischen Krieg im Jahr 1624 durchgeführt.⁴⁴ Damals gehörte Turaida zu dem von Schweden eingenommenen Teil Livlands und die Gebäude der alten Burg wurden umgebaut sowie neue Öfen gesetzt. Aber auch in dieser Revision wurde kein schwarzer Ofen erwähnt. Doch die in Turaida gefundenen Evangelisten-Kacheln wurden größtenteils schwarzglasiert. Es wurde schon erwähnt, dass die Evangelisten sowohl von Katholiken als auch von Protestanten dargestellt wurden. Falls die Gravüren von Crispijn de Passe d. Ä. zum frühesten möglichen Zeitpunkt im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hergestellt wurden, könnte man vermuten, dass die Evangelisten-Kacheln schon um 1600 oder am Anfang des 17. Jahrhunderts noch in der Zeit des Bestehens der polnischen katholischen Starostei in Turaida aufgekommen sind.

Aber an anderen Orten im Ostseeraum wurden die Evangelisten-Kacheln in den Städten gefunden, in denen das Luthertum gesiegt hatte. Falls für die Datierung der Gravüren von Crispijn de Passe d. Ä. die späteste mögliche Zeit, das erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts angenommen wird, könnte man vermuten, dass das Setzen der Öfen in Turaida sogar schon kurz nach 1624 erfolgte, weil dann die Vorlagen nur knapp 20 Jahre alt gewesen wären. Turaida ist in der Schwedenzeit im 17. Jahrhundert zum einfachen Wirtschaftszentrum von örtlichen Bedeutung geworden. Auch deshalb könnte der Auftraggeber dem Gebrauch von älteren negativen Formen zugestimmt haben und mit den Darstellungen einer unvollständigen Kachelserie mit zwei Evangelisten ausgekommen sein.

Bis jetzt wurden für die in Lettland von Archäologen gefundenen Kacheln des 16.-17. Jahrhunderts mehr als zehn verschiedene graphi-

43 „Turaidas pils 1582. un 1590. gada revīziju protokoli“, *Pētījumi par Rīgas arhibīskapijas pilīm: Latvijas viduslaiku pils, 1* (Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 1999), 153.

44 Historisches Staatsarchiv Lettlands [Latvijas Valsts vēstures arhivs, LVVA], 7348-1-1, 193-196.

sche Vorlagen gefunden.⁴⁵ Mit dem Auffinden der Vorlagen der Serie der Evangelisten-Kacheln kann man nicht nur von der Bedeutung der deutschen Kunst für die Verzierung der Ofenkeramik Lettlands im 16. Jahrhundert sprechen, sondern auch auf den Einfluss der niederländischen Gravüren im frühen 17. Jahrhundert hinweisen. Es lässt sich hoffen, dass weitere Forschungen nicht nur neue Fundorte von Evangelisten-Kacheln im Ostseeraum ergeben, sondern auch zur Präzisierung ihrer Datierung und der Zentren der Herstellung beitragen.

IEVA OSE (geb. 1961), Dr. hist., ist leitende Forscherin des Instituts für Geschichte Lettlands an der Universität Lettlands in Riga.

45 Ieva Ose, „Rigaer Ofenkeramik des 16. Jahrhunderts und ihre Vorlagen“, *The Hansa Town Riga as Mediator between East and West*, Proceedings of an international scientific conference dedicated to 70 years of archaeological research in Riga held in Riga, Latvia, on 23–25 September 2008, ed. by Andris Caune and Ieva Ose (Riga: Institute of the history of Latvia publishers, 2009), 222–231; Ieva Ose, „Mode oder Aberglaube – Planetengottheiten auf Renaissancekacheln Lettlands“, *Keramos*, 144 (1994), 37–42; Ieva Ose, „Kacheln mit Lutherporträts aus dem ehemaligen Alt-Livland“, *Keramos*, 146 (1994), 79–84.

KOKKUVÖTE: Mõningad märkmed Madalmaade gravüüride mõjust Läänemereruumi ahjukeraamikale 17. sajandi alguses

2004. aastal avas Turu muuseum Aboa Vetus & Ars Nova ulatusliku näituse „Ruukuja ja ruhtinaita: saviastioita ja uunikaakeleita ajalta 1400–1700“ (Potid ja vürstid: savinõud ja ahjukahlid aastaist 1400–1700). 2007. aastal ilmunud näitusekataloogis on esindatud ka grupp evangelistide kujutistega ahjukahleid. Siin on Matteus, Markus ja Luukas oma atribuutidega (vastavalt ingel, lõvi ja härg). Kahlid on kataloogis dateeritud 16. sajandi lõppu või 17. sajandi algusesse. Läänemeremaades olid sellised kahlid laialt levinud: näitusel eksponeeritud teosed pärinevad Tartu, Gdanski, Lübecki, Kopenhaageni, Göteborgi ja Stockholmi muuseumitest.

Käesoleva artikli autor alustas 2011. aastal Turaida linnuse kahlikogu läbitöötamist. Leiud pärinevad arheoloog Jānis Graudonise juhitud Turaida linnuse kaevamistelt möödunud sajandi viimasel veerandil. Leidude hulgas on kümneid musta ja roheline glasuuriga kahlikatteid, kus on kujutatud evangelist Luukast. Samuti esineb evangelist Johannes kotkaga – need kahlid on eranditult musta glasuuriga. Niisiis on Johannest kujutava kahli lisandumisega esindatud Läänemereruumis kogu evangelistide seeria.

Turaidast pärinevate kahlite esikülg on mõõtmatega 188–190 × 173 mm; sügavus koos rumbaga on 100 mm. Sellisena on need kahlid oma taoliste seas keskmise suurusega: väikseimad pärinevad Kopenhaagenist (150 × 150 mm), suurimad aga Stockholmist (200 × 200 mm). Kahleid on valmistatud massiliselt, kasutades negatiivvorme. Erinevate mõõtmete põhjal võib järeldada, et ühest kujundusmotiivist on Läänemeremaades kasutatud mitmeid negatiivvorme, mis levisid rändavate käsitöölise vahendusel.

Andmed kõnesolevate kahlite eeskujude kohta leiduvad Briti Muuseumi virtuaalses andmepangas. Tegemist on Madalmaade vasselõikaja Crispijn de Passe Vanema loodud nelja evangelisti kujutava tsükliga. Meister töötas aastail 1589–1611 Kölnis, seega on võimalik, et teosed valmisid kas 16. sajandi viimasel või siis 17. sajandi esikümnel. Selle põhjal ei saa aga tuletada kahlite valmistamisaega. Nii teiste kahlite kui ka muude kunstiteoste uuringud on näidanud, et graafilised eeskujud võivad minna käibele vahetult nende valmimise järel,

mõnel juhul lahutab aga graafilist lehte ja selle järgi valmistatud uut teost poolsada aastat.

Turaida linnuse 1590. ja 1624. aasta revisjonides pole mainitud ühtki mustaglasuurilist ahju. Evangeliste kujutavaid kahleid on leitud mitmetest protestantlikest Läänemeremaade linnadest. Nii on võimalik, et ka Turaida kahlid pärinevad Rootsi võimu perioodist, pärast 1624. aastat.

Leitud eeskujud näitavad, et Madalmaade gravüürid on mõjutanud 17. sajandi alguse kahlite kujundust nii Lätis kui ka kogu Läänemereruumis.